

# ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНА ДЕМІУРГІЯ: СПРОБА ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ ОПОВІДАННЯ ДЖ.Р.Р.ТОЛКІЄНА “ЛИСТОК НІГГЛЯ” ТА РОМАНУ М.БУЛГАКОВА “МАЙСТЕР І МАРГАРИТА”

**Ольга КОЗІЙ (Кіровоград)**

*Одним з найяскравіших прикладів інтертекстуального творення є роман М.Булгакова “Майстер та Маргарита”. Ця стаття є спробою порівняльного аналізу твору російського письменника і казки Дж.Толкієна “Листок Ніггля”, найповніше простежуються особливості деміургійного процесу. Дж.Толкієн у короткій казці оповідає долю генія, в алегоричній формі розкриває його (генія) здібності до створення та перетворення світу.*

*Ключові слова: геній, посередність, створення, перетворення, творець, творіння, пошук, ціль.*

*The article is devoted to the comparative analysis of J.Tolkien's and M.Bulgakov's creative conception that is mostly embodied in the works “Leaf by Niggle” and “Master and Margaret”. The main character of the tale “Leaf by Niggle” resembles other J.Tolkien's heroes and the author himself. The tale is devoted to the fate of a genius, opens his abilities for creation and transformation of the world.*

*Key words: genius and his fate, creation, transformation of the world, quest, aim.*

Питання інтертекстуальності є одним з провідних у модерній літературі. Воно запроваджене Ю.Кірстевою для позначення феномену взаємодії авторського тексту із семіотичним культурним середовищем [4], є “властивістю твору асоціюватися з іншими творами” [6: 233].

Можливо, пошук нових форм вираження на початку ХХ ст. вже наприкінці століття обертається констатацією неспроможності митця вийти за межі описовості попередньої культурної та літературної спадщини та створити щось нове. Звідси поширюється практика довільного перерозподілу попередньої культурної традиції без застереження перед можливістю звинувачення в незаконному поводженні з літературною власністю, оскільки в умовах, коли поняття авторства ставиться під сумнів, поняття плагіату стає беззмисловим. Витоки теорії інтертекстуальності філологи вбачають у трьох основних джерелах – діалогічній концепції М.Бахтіна, теоретичних поглядах Ю.Тинянова та теорії анаграм Ф. де Сосюра.

Головною рисою літературного простору ХХ століття є відсутність опозиції між "своїм" і "чужим", між світом і мовою, натомість всі феномени – природа, культура, історія, людська свідомість – постають як тексти – не тотожні, але рівноправні (децентровані) смислові структури.

Одним із основних понять постмодерної літератури є сприйняття тексту як мозаїки інших текстів. Проте мета, яку переслідують різні письменники, створюючи розгорнуті алюзії та твори всередині творів, може бути різною. Для одних ускладнена композиція слугує відображенню неординарного внутрішнього світу персонажа чи, як це часто буває у творі модерному чи постмодерному, неоднозначної проблеми. Часто (знову є такі у модерній та постмодерній літературі) інтертекстами стають розгорнуті алюзії до вічних сюжетів, листи та щоденникові записи героїв. Особливого звучання набуває поєднання ускладненої інтетекстом композиції із проблемою митця та мистецтва, творчої особистості і творчого процесу, що чітко виокремилася в літературі модернізму. Останнє було спричинене загостренням інтересу до людської психології та проходило паралельно із відкриттями у цій галузі, зокрема із теорією психоаналізу З.Фрейда. Батько психоаналізу пов'язує проблему творчості із двома основоположними поняттями своєї теорії – Еросом і Танатосом. Так сублімація у мистецтві виникає через потребу вивільнити невикористану сексуальну енергію, а творчість у теорії З.Фрейда названа "унікальним феноменом самопізнання і пізнання світу, що дуже часто виникає в супроводі загальнолюдського страху смерті і як бажання подолати смерть" [цит. за 2: 12]. Тому то й проблема *мистецтва заради мистецтва* у літературі часто має фатальне вирішення. Це можна сказати про новелу японця А. Рюноске "Ворота пекла", про п'єсу нашого земляка В. Винниченка "Чорна Пантера і Білий Медвідь" тощо. Талановиті митці у названих творах поклали на олтар створення шедевру свої і чужі життя. У випадку із драмою В.Винниченка маємо справу із гірко-іронічним парадоксом: художник приносить у жертву Божій матері на полотні живу матір із живою дитиною. Картина стає каталізатором виявлення внутрішніх конфліктів героя, слугує увиразнюванню катарсису, але не реципієнта, а митця.

Мені б хотілося зупинитися на цікавому поєднанні інтертексту з проблемою митецького катарсису і простежити втілення цього аспекту у двох творах – одному з найяскравіших прикладів інтертекстуальної деміургії, романі М.Булгакова "Майстер та Маргарита", та філософській казці "Листок Ніггла" англійського письменника та вченого Дж.Р.Р.Толкієна. Останній більше відомого як автора "Володаря перснів" та творця жанру фентезі. Тож вдамося до введення такого терміна **інтертекстуальної деміургії**, що охоплює проблеми творчої особистості та особливості формування та функціонування художнього світу.

Поряд із наполегливою роботою важливу роль у творчості Дж.Толкієна відіграв елемент прозріння. За свідченнями Х.Карпентера, Дж.Толкієн згадував, що якимось, перевіряючи студентські роботи, професор раптом написав на майже чистому листку паперу: "У пагорбі була вирита нора, а в нірці жив хоббіт" [3]. Ця фраза стала першою цеглинкою у моноліті героїчної епіки "Хоббіта..." та "Володаря перснів". На той момент, як пізніше згадував письменник і лінгвіст, він ще не знав, хто такі хоббіти. Коли ж на папірці перед очима з'явилося нове слово, Толкієн-дослідник почав водити рукою Толкієна-літератора, аби з'ясувати, хто такі хоббіти і чим може зацікавити їхнє життя. Уві сні до нього прийшла ідея твору "Листок Ніггла": якимсь вранці він прокинувся із задумом готової казки і одразу ж записав її.

“Листок Ніггла” – твір багато в чому унікальний та оригінальний, як у творчості Дж.Толкієна зокрема, так і в літературі загалом. Після успішної публікації “Володаря перснів” письменник заперечував всі закиди щодо використання ним розгорнутих алегорій, оскільки не терпів їх “з того часу, як подорослішав і набрався досвіду” [12: 185]. Натомість “Листок Ніггла” сповнений алегоричними образами, символами та ситуаціями. Твір має казковий початок, що одразу вводить читача у особливості побуту головного героя. Персонажі мають промовисті символічні імена: Ніггл – маленький, непомітний, проігнорований, Періш – Парафіянин, або як подають деякі перекладачі, – Близній; називання інших героїв є функціонально зумовленим. Як відзначив Х.Карпентер, “у цій казці [...] Дж.Толкієн виразив свої найгірші страхи, що стосувалися його міфологічного Древа. Він відчував, що його, як Ніггла, відрвуть від роботи задовго до її завершення” [3: 308]. У творі алегорично відображена позиція Дж.Толкієна щодо митця і його творіння. У своїй статті “Про чарівні історії” Дж.Толкієн відзначає: “Кожний письменник, що створює уявний світ, певною мірою бажає бути творцем реальності чи хоча б використовувати її елементи. [...] Якщо письменник насправді досягає того рівня, що визначається поняттям “внутрішня логічність реального”, то важко буває собі уявити, що його творіння так чи інакше не пов'язане з реальністю” [11: 216].

Головні герої Дж.Толкієна та М.Булгакова підпорядковують своє життя створенню єдиних у своєму роді шедеврів. Злиття воедино творця і творіння підкреслюється їх антитетичним відособленням. Так для булгаковського майстра роман стає прокляттям, замість принести славу, викреслює із життя: “Я вийшов у життя, – говорить він Іванові у лікарні, – тримаючи його (роман) у руках, і тоді життя скінчилося” [1: 141]. В обох творах простежуємо оригінальне втілення фрейдівської концепції творчості як подолання страху смерті. Герої-митці не прагнуть слави як такої. Майстер з роману М. Булгакова “свій роман [...] вважає своєрідною священною місією, покладеною на нього вищими силами, метаісторичним завданням” [8: 25]. Для героя Дж.Толкієна найголовнішим є процес творення з метою створити новий світ, центром якого є дерево. Творчий процес сам по собі стає своєрідним енергетичним утворенням, що спочатку підпорядковується діям персонажів, а потім керує ними. На початку оповіді герої живуть у художньому світі, що відповідає реальному, а створений ними Всесвіт є паралельним до нього утворенням, особистим Всесвітом. Після фізичної смерті, яку, до речі, обидва письменники не називають прямо, деміурги зустрічаються із своїми творіннями. Щодо смерті, то у М.Булгакова герої випивають вино та чи то помирають, чи то засинають, будучи потім пробудженими Азazelло. Останній розвіює розставляє акценти щодо поняття фізичної смерті: “Помилюйте, – говорить демон впевненому у власній смерті майстрові, – чи ж вас я чую? Адже ваша подруга називає вас майстром, ви ж мислите, як же ви можете бути мертвим?” [1: 359]. У казці Дж.Толкієна головний герой живе у неприємному передчутті подорожі, якої не можна уникнути. Зворотнє підпорядкування (митців власним творам) відбувається після періоду певної адаптації до власних Всесвітів, після чого, вже назавжди, герої стають їх твірними центрами. Дослідниця М.Лазарева так пояснює феномен творення після фізичної смерті: “Розвиваючи гетевську концепцію світу, Булгаков стверджував, що суть людського життя закладена [...] десь у світобудові загалом, тому його герої і досягають мир та любов у небесних сферах Всесвіту” [5: 24].

Перевізник, що з'являється на порозі оселі художника Ніггла із твору Дж.Толкієна, є символічним втіленням долі. Долю не хвилює, чи завершена вже картина, чи допоміг Ніггл сусідам: “Я ж навіть не завершив картину! – говорить художник.

– Як це не закінчив? – перепитує перевізник. – Навпаки, картина завершена, – хоча б тому, що ви більше до неї стосунку не маєте” [10: 236].

В той же час Носія на вокзалі цікавить, чи має Ніггл якийсь багаж. Подібна трактовка переходу в інший світ вступає у протиріччя із істиною про те, що набутки земного життя не можна пронести за межі фізичного існування. Подібну думку проводить і М.Метерлінк у “Синьому птасі”: ненароджені діти не могли піти у земне життя з пустими руками – без винаходу, злочину, хвороби тощо. Баз набутку вищі сили відправляють Ніггла до чистилища на виправні роботи. Героя письменник наділяє власними страхами, що не

встигне закінчити своє міфологічне дерево: “Я повинен ще написати свою картину, – говорить художник, – перш ніж треба буде вирушати у цю мерзенну подорож” [10: 229]. Поштовхом до створення власної міфології, власного Всесвіту у Дж.Толкієна було зацікавлення мовами. Епопея, пов'язана із перснем влади почалася із фрази: “В пагорбі була вирита нора, а в нірці жив хоббіт”. Спосіб світобудови Дж.Толкієна та його героя є дедуктивним, оскільки Ніггл був з тих художників, “яким листя вдаються краще, ніж дерева” [7: 228]. Надзвичайна вимогливість до власної роботи виявляється у тому, що Ніггл довго вимальовував один-єдиний листок, намагаючись точно передати його форму, відтінок” [10: 229].

Роман безіменного майстра представлений у творі М.Булгакова лише чотирма розділами, що стилістично різняться від загального настрою роману. За задумом письменника це все, що залишилося від твору, що згорів у квартирі героя, у підвалі, і які врятувала його кохана. Тому лише вони мають право на існування в художньому світі. Дослідниця М.Новікова стоїть на тому, що “роман “написаний” власне не ним”, оскільки три його фрагменти з'являються через розповідь Воланда, сон Бездомного та через читання його (твору) Маргаритою. Картина страти виринає у сні Івана після зустрічі з нічним відвідувачем, котрий стверджував, що “без тремтіння не міг згадати свій роман” [1: 150]. Фраза, якою починається третій біблійний розділ “Як прокуратор намагався врятувати Йду з Кіріафу” – “Темрява, що прийшла із Середземномор'я, накрила ненависне для прокуратора місто” – зустрічається у романі тричі: присутня у думках Маргарити під час зустрічі з посланцем Воланда. Азазелло вимовляє ці слова, аби переконати жінку стати королевою балу. Після балу та возз'єднання закохані перебувають у маргінальному стані між реальністю та потойбіччям, колишнім і майбутнім. Цитування роману є підказкою автора щодо вирішення долі героїв.

Письменник майстерно ці розділи в тканину твору за допомогою прийому, подібному до барокової луни: починає біблійні розділи фразами, якими закінчує попередній. Можемо сказати, що за допомогою незакінчених фраз письменник (М. Булгаков, а не майстер) переносить читача із Москви 30-х років XX століття в Іудею 30-х років I століття. Змішування вимірів поряд із інтертекстом створює надзвичайно складну композицію роману, яку М. Новікова називає нанизуванням “паралельних світів” (авторський термін “иномирие”), яких у творі кілька: “єршалаїмський вимір є підкреслено “історичним”, “реалістичним”, деміфологізованим. [...] Воно є “романом у романі”, що врывається у життя, тобто московський вимір, що є деміфологізованим лише до появи Воланда” [9: 14]. Особливо дослідниця виділяє два світи, що з'являються в кінці твору – місячний простір Пілата та спокій Майстра [9: 15].

У центрі твору поставлена драма митця, що зображена двовекторно. З одного боку стоять стосунки художника із суспільством, метонімічно представленого сусідом Ніггла, його дружиною та кількома представниками бюрократичної машини. Другим вектором є особисте життя героя, якого не можна назвати щасливим через самотність. З огляду на це спробуємо поглянути на центрального персонажа казки у контексті творчості Дж.Толкієна, порівнявши художника із хоббітами Більбо та Фродо Торбінсами із творів “Хоббіт” та “Володар перснів”. Перша спільна риса між героями – це щойно згадана самотність. У пролозі до “Володаря перснів” Дж.Толкієн відзначив, що серед хоббітів “самітники на кшталт Більбо та Фродо Торбінсів були винятком” [12: 194], вважалися у своєму колі диваками. Ніггла з двома хоббітами споріднює й найменування “маленький”, що визначає Більбо у прямому (зріст) та переносному (є представником народу, котрий сповідує політику невтручання і має репутацію не поміченого великим світом), а Ніггла лише у переносному значенні, бо Дж.Толкієн за допомогою антитези називає природженого художника посередністю. Письменник змальовує життя героїв як спокійну рутину, що порушується неочікуваною для Більбо та цілком логічною та неминучою для Ніггла метафоричною подорожжю у небуття. Спільним для персонажів “Хоббіта...”, “Володаря перснів” та “Листка Ніггла” є і мотив пошуку. Традиційно він стосується пошуку скарбу чи виконання героїчної місії, а у розповіді про художника набуває форми всього життєвого шляху й досягнення його справжньої мети. Випробування, які зустрічає головний герой, це і

страх, що символічна подорож не дасть йому завершити картину, тому й “час для Ніггла справді стає дорогоцінністю” [10: 230]; і глуха до мистецтва обивательсько-бюрократична машина, й виправні роботи. Ці роботи – то абсолютна рутинна, виконання якої має на меті притлумити задоволення від творчого процесу. Та згодом герой пристосовується до нового розпорядку дня: працювати у час роботи та по-справжньому відпочивати вночі. Особливості перебування у цьому чистилищі полягали у запереченні радості і задоволення, тому й спосіб життя Ніггла скоро змінюється: “Перебувати у ліжку йому більше не дозволяють [...] і велять просто копати” [10: 238]. Після виснажливих робіт герой проходить очищення темрявою, а потім з'являється на суд голосів.

З метою підкреслення талановитості, навіть геніальності головного героя письменник антифразово применшує його здібності, називаючи “маленькою людиною” [10: 227]. Дж.Толкієн відзначає, що Ніггл був з тих художників, котрі не мають успіху. Основною причиною цього було завантаження героя побутовими проблемами, переважно не власними, що в свою чергу було спричинено природною добротою. Автор стверджує, що “м'яке серце скоріше позбавить” свого господаря спокою, “аніж змусить щось зробити” [10: 227]., проводить класичну тезу про несумісність генія та зла. Герой казки самокритичний, проте розуміє і осягає велич свого природного дару, силу впливу на глядачів. Споглядаючи ще незавершений свій твір, митець відчуває пульсацію живого. Картина, від продовження роботи над якою Ніггла відірвали вимоги долі, “абсолютно не задовольняла його, та все ж вона здавалася йому справді живописною, єдиною насправді прекрасною” [10: 229]. Герой Дж.Толкієна постійно відкладає працю свого життя через проблеми сусіда Періша, які останній намагається перекласти на плечі художника. Ніггл намагався протистояти цьому, спробувавши “очерствити своє серце” [10: 230], але йому це не вдалося.

Він працює над деталями, проте мріє намалювати ціле дерево. Художника надихає символічна картина живого дерева, котре стає твірним центром його власного Всесвіту, яке в свою чергу стає логічним завершенням життєвого пошуку художника. Тому коли герой бачить “Дерево, його Дерево – нарешті завершене”, він називає це даром, “маючи на увазі мистецтво взагалі та результат зокрема” [10: 241]. Не лише майстерність, а й сила авторської уяви знаходиться в центрі уваги письменника. Коли герой опиняється перед своїм творінням, то всі листочки він бачить на своєму місці, крім того, “не такими, якими він їх зобразив, а якими бачив” [7, 241]. Дж.Толкієн акцентує на тісному зв'язку, що, мов пуповина, в'яже митця і його творіння. Ніггл, якому як і Майстрові, вищі сили влаштовують зустріч із його дітищем, заново переживає процес творення: “На них (листках Дерева) нічого не було написано [...]. І все-таки на кожному з них ніби стояла дата з календаря” [10: 244].

Персонаж Дж.Толкієна переростає фізичні межі звичайної людини і стає уособленням мистецтва, що не боїться смерті. Тому автор і дає героєві шанс продовжити роботу над картиною у власному потойбіччі. Ніггл починає бачити своє творіння у перспективі. Письменник поступово градаційно відкриває цей світ читачам. Спочатку визначає місце Дерева у Лісі: “Через деякий час Ніггл обернувся до Лісу. Не тому, що Дерево набридло йому, навпаки, воно ніби викарбувалося в його голові” [10: 244]. Коли ж перед очима героя постають гори, які не належали до картини, проте “пов'язували її з чимось іншим” [10: 245], він сам стає уособленням творчого процесу. Цей процес не закінчився із переходом митця у інший світ, а художник є ланкою, що поєднує два світи – реальний і створений ним же. Цей інший світ знаходиться поза часом. Тому й між деревами, утвореними уявою, а той лише підсвідомістю Ніггла, “виднілося щось далеке – наступний етап, наступна картина” [10: 245]. Свого героя Дж.Толкієн наділяє здатністю не лише до створення, а й перетворення. Після закінчення виправних робіт письменник відправляє свого героя на суд, де божественні сутності присутні у вигляді голосів. Визначальним у винесенні вироку є слова Ніггла про бажання побачитися із сусідом та добрі слова на його адресу. Сила генія та добре серце Ніггла переносять Періша у світ Дерева, відкривають у колишньому сірому обивателеві деміурга та роблять співтворцем. Поставши перед своїм живим Деревом, Ніггл одразу ж помічає у ньому “присутність” Періша: деякі листки “з [...]”

найдовершеніших прикладів стилю [...] відзначені були створеними у співавторстві з містером Перішом” [10: 244].

Сподіваюся, мені вдалося простежити основні риси інтертекстуальної деміургії Дж.Толкієна “Листок Ніггла” та романі М.Булгакова “Майстер та Маргарита”. Художник Ніггл де в чому подібний до героїв інших творів Дж.Толкієна, багато в чому віддзеркалює почуття і страхи автора. У короткій казці англійський письменник оповідає долю генія, в алегоричній (хоч, ще раз повторимо, не терпів цього слова) формі розкриває його (генія) здібності до створення та перетворення світу.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

1. Булгаков М. Мастер и Маргарита: Роман. – М.: Худож.лит., 1988. – 384 с.
2. Зборовська Н. Психологія і літературознавство: Посібник. – К.: «Академвидав», 2003. – 392 с.
3. Карпентер Х. Дж. Р.Р. Толкієн. Біографія. – М.: Издательство ЭКСМО – Пресс, 2002. – 432 с.
4. Кошелев С. Великое сказание продолжается. Эстетическая теория Дж.Р.Р.Толкієна и его роман «Властелин колец» / Время покупать черные перстни». Сборник фантастических рассказов и повестей». – М.: «Молодая гвардия», 1990.
5. Лазарева М. Жанровое своеобразие «Мастера и Маргариты» М.Булгакова // Филологические науки. – 2000. – № 6. ш – С. 22 – 30.
6. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
7. Метерлінк М. Синяя птица; Обручение: Пьесы. – К.: Молодь, 1988. – 256 с.
8. Назарець В., Фінчук Г. Роман М.Булгакова “Майстер і Маргарита” // Всесвітня література і культура. – 2007. – № 1. – С. 24 – 31.
9. Новикова М. Мифомир “Мастера и Маргариты”: свет и покой // Зарубіжна література. – 2007. – № 40 (392). – С. 14 – 19.
10. Толкін Дж. Малые произведения: Стихи, сказки: Пер. с англ. / Дж.Толкін. – М.: ООО «Изд-во АСТ», 2003. – 252 с.
11. Толкін Дж. О волшебных историях // // Толкієн Дж. Возвращение Беорхтнота и другие произведения / Пер. с англ. – М.: ЭКСМО – Пресс; СПб.: Terra fantastica, 2001. – С. 135 – 230.
12. Толкін Дж. Полная история Средиземья: Сб.: Пер. с англ. / Дж. Толкін. – М.: ООО «Издательство АСТ»; СПб.: Terra fantastica, 2002. – 1341 с.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Ольга Козій** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської філології Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

*Наукові інтереси:* література Англії та США, українська література другої половини ХХ століття, проблеми літературного перекладу.